مقدمه في مسرح جان راسين

رولان بارت

مسرح راسين (١)

ـ ١ ـ

في مسرح راسين ثلاثة أمكنة تشكل ، شعريا ، مركبا ثلاثيا من الماء والغبار والنار . الامكنة التراجيدية الكبيرة امتدادات أرضية قاحلة ، تنحصر بين البحر والصحراء ، الظل والشمس . يكفي أن تزور اليوم اليونان لكي تفهم عنف الضحالة ركيف أن التراجيديا الراسينية ، « المكرهة بطبيعتها ، تأتلف مع هذه الامكنة التي لم يرها راسين أبدا : طيبة ، بوترو ، تريزين ، عواصم التراجيديا ، انما هي قرى . تريزين ، التي تموت فيها فيدر ، تلة مجدبة ، يغمرها الحصى . وتصنع الشمس فضاء نقيا ، واضحا مهجورا . والحياة التي تكمن في الظل هي ، في آن ، راحة وسر ، تبادل وخطيئة . ليس ثمة ، حتى خارج البيت تنفس حقيقي: ليس غير الفضاء المتخلخل ، وغير الصحراء ولا يعرف المسكن عند راسين الا حلما هروبيا واحدا : البحر والسفن ـ ففي مسرحية « ايفيجينيا يبقى شعب بكامله أسير التراجيديا لان الريح لا تهب .

ـ ٢ ـ

تحتضن هذه الجغرافية علاقة خاصة بين البيت وخارجه ، بين القصر الراسيني وداخل لاده . ومع ان المشهد واحد ، وفقا للقاعدة ، فمن الممكن القول ان ثمة ثلاثة امكنة تراجيدية . هناك ، اولا . **الغرفة** : الاثر الباقي من الكهف الاسطوري ، أي المكان المخيف وغير المرئي حيث تتربص **القوة** . ولهذا الكهف بديل متواتر : منفى الملك ، وهو منفى خطر لاننا لا نعرف ان كان الملك فيه قد

---

(١) ولد جان راسين سنة ١٦٣٩ وتوفي سنة ١٦٩٩ . وقد رأيت ان خير طريقة لتعريف القارىء العربي به هي أن اتجاوز المعلومات التاريخية المتعلقة بحياته ونشأته ، والمعلومات الشائعة عن مسرحه في الدراسات المسرحية الخاصة او الادبية العامة ـ ذلك انها مبذولة للجميع ، ولا يجدي تكرارها شيئا ـ وان أقدم له ، بدلا عن ذلك ، وجهة نظر نقدية جديدة . واستقر رأيي على ان افضل من يمثل وجهة النظر هذه في النقد الفرنسي الحديث الذين تناول نتاج راسين ، هو رولان بارت Roland Barthes في كتابه عن راسين Sur Racine الذي صدر سنة ١٩٦٠ عن « نادي الكتاب الفرنسي » في باريس ، وأعادت طبعه سنة ١٩٦٣ دار نشر « لوسوى » . وهذا المدخل لمسرح راسين خلاصة هذا الكتاب .

مات او ما يزال حيا . ولا يتحدث الاشخاص فى المسرحيات عن هذا المكان غير المحدد الا باحترام وخوف ، وقلما يجرؤون على دخوله . وهم يتقابلون أمامه بقلق . هذه الغرفة هى ، فى آن ، مأوى **السلطة** وجوهرها ، ذلك أن **السلطة** ليست الا سرا : ان شكلها يستنفد وظيفتها ـ انها تقتل بكونها غير مرئية . فالاشخاص البكم و « أوركان » الاسود فى مسرحية **بايزيد** ، هم الذين يحملون الموت ، ويطيلون بالصمت والظلام أمد الخمول الرهيب ـ خمول **السلطة** المختبئة .

الغرفة ملاصقة للمكان التراجيدى الثاني الذي هو **المدخل** ، المكان الابدى للتبعيات كلها ، اذ هناك **ينتظر** الجميع . المدخل مكان تحويل ونقل ، يشارك فى الداخل والخارج معا ، فى **السلطة والحدث** ، فى المحجوب والمكشوف . انه واقع بين العالم ، مكان العمل ، **والغرفة** ، مكان الصمت : وهو ، لذلك ، فضاء اللغة . فاللسان التراجيدي ، الضائع بين الحرف ومعنى الاشياء ، انما ينطق باسبابه في هذا المكان . ليس المشهد التراجيدي ، اذن ، سريا بالمعنى الدقيق . انه ، بالاحرى ، مكان أعمى ، عبور قلق من السر الى العلانية ، من الخوف المداهم الى الخوف المنطوق : انه شرك نستشعره ، ولهذا فان الوقوف فيه ، المفروض على الشخصية التراجيدية ، هو دائما وقوف يتمتع بقابلية قصوى على الحركة .

بين **الغرفة والمدخل** ، شيء تراجيدي يعبر بشكل مهدد عن التلاصق والتبادل معا ، عن التماس بين الصياد وفريسته : انه **الباب** . عند **الباب** يكون السهر ، وتكون الرعشة . واجتيازه وغواية وخرق : ان قوة **أفريبيين** كلها تتحرك عند باب **نيرون** . **وللباب** بديل فعال ، يلزم حينما تريد **السلطة** ان تترصد **المدخل** او تشل الشخصية الموجودة فيه : انه **الحجاب** ، (أو الجدار الذي يتنصت) ، وهو ليس الا شيئا جامدا ، مهمته أن يحجب ، انه رمز **النظر المقنع** ، بحيث ان **المدخل** هو مكان ـ موضوع يحيط به من جميع الجهات مكان ـ ذات . هكذا يبدو المسرح الراسينى انه مشهد مزدوج : للمشاهد ، ولغير المرئيين . (المكان الذى يمثل أفضل تمثيل هذا التناقض التراجيدي هو قصر بايزيد الحكومي) .

الخارج هو المكان التراجيدي الثالث . من **المدخل** الى **الخارج** ، ليس هناك أي انتقال فهما متلاصقان ، بشكل مباشر ، تلاصق **المدخل والغرفة** . شعريا تعبر عن هذا التلاصق الطبيعة الخطية ، ان جاز التعبير ، أي المستطيلة الضيقة للسور التراجيدي : جدران **القصر** تغوص فى البحر ، الادراج تطل على سفن جاهزة للرحيل ، المتاريس شرفة فوق ساحة المعركة ذاتها ، واذا كانت هناك طرق خفية فانها لا تعود تشكل جزءا من التراجيديا ، لانها تكون قد اصبحت طرقا للهروب . فالخط الذي يفصل بين التراجيديا ولغيها هو ، والحالة هذه ، خط رفيع ، يكاد الا يبين . فالمسألة هي مسألة **حد** بالمعنى الطقسي للعبارة : التراجيديا هي ، في آن ، سجن وحماية من الشرير ، من كل ما ليس هو اياها .

الخارج ، هو في الواقع امتداد لما هو غير تراجيدي . انه يتضمن ثلاثة امكنة : مكان الموت ، ومكان الهرب ، ومكان **الحدث** . والموت الجسدي لا يخص المكان التراجيدى ابدا . كان الموت يحدث تأدبا .غير أن ما يستبعده التأدب فى الموت الجسدي انما هو عنصر غريب على التراجيديا : « الدنس » ، كثافة واقع مشين ، بحيث انه لا يعود يرتبط بنظام اللغة الذي هو النظام التراجيدي الوحيد : ففي التراجيديا لا يموت الانسان لانه يتكلم باستمرار . اما الخروج من المشهد فهو ، على العكس ، بالنسبة الى البطل ، موت بشكل أو آخر .

الصورة الجوهرية لهذا الموت الخارجي ، أو خارج المشهد ، حيث تتلاشى الضحية بطيئا خارج الحلبة التراجيدية ، انما تتمثل في **شرق** بيرينيس ، حيث يستدعى الابطال دون توقف الى اللاتراجيديا . ان الانسان في مسرح راسين ، الذي ينقل خارج المجال التراجيدي هو ، بشكل عام ، انسان **يضجر** . انه يسير فى المكان الواقعي كأنه يسير بين الاغلال (أوريست ، انطيوخوس ، هيبوليت) ، والضجر هنا هو ، ببداهة ، بديل عن الموت . فان اي تصرف يوقف اللغة يوقف الحياة أيضا .

الهرب هو الفضاء الخارجي الثاني . لكن التلفظ بالهرب مقصور على اشخاص الطبقة الدنيا من الحاشية . فهؤلاء ينصحون الابطال دائما بالهرب فى احدى السفن العديدة التي ترسي ازاء كل تراجيديا راسينية لكي تبين لها كيف ان نفيها قريب وسهل . زد على ذلك ان الخارج مكان استئثار ،على نحو شعائرى، أي انه مخصص للاشخاص غير التراجيديين ، كما لو انه معسكر اعتقال من نوع آخر ، لان اتساع المكان هنا هو المحظور ، وضيقه هو الامتياز :

ومن هنا ، يذهب افراد الحاشية الخدم ، الحرس ، الرسل ، ويجيئون ، وقد عهد اليهم بأن يغذوا التراجيديا بالاحداث : ان دخولهم وخروجهم مهمات ، لا اشارات أو أفعال . انهم فى هذا المجمع غير المحدود (والعقيم بلا حد) الذي هو التراجيديا ، اية تراجيديا ، أمناء لسر شبه الرسميين الذين يصونون البطل من الاحتكاك الدنس بالواقع ، ويبعدونه عن المطبخ المتبذل — مطبخ **العمل** ، ولا ينقلون اليه الحدث الا مزينا مردودا الى حالته في سببه الصافي . تلك هي الوظيفة الثالثة للمكان الخارجي : ابقاء المشهد في نوع من حالة الحجر ، حيث لا يقدر ان يدخل اليه الافراد حياديون ، مكلفون بفرز الاحداث ، وباستخلاص الجوهر التراجيدي من كل منها ، وبالا يعرضوا منها الا اجزاء خارجية منقاة هي الاخبار التي تضفي عليها الشرف قصص المعارك والانتحارات ، والعودة ، والاغتيالات ، والولائم ، والالغاز العجيبة . ذلك ان العمل ، ازاء اللغة الواحدة التي هي التراجيديا ، انما هو الدنس ذاته .

ليس هناك ما يوضح التفاوت المادى بين المكانين ، الداخلى والخارجي ، بأفضل مما توضحه ظاهرة غريبة من التفاوت الزمني الذي وصفه راسين جيدا فى

مسرحية **بايزيد** : هناك ، بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي ، زمن آخر هو زمن الرسالة ، بحيث اننا لسنا ابدا على يقين من ان الحدث الذى تتلقاه هو نفسه الحدث الحاصل. فالحدث الخارجى **لا ينتهي** ابدا، والبطل، المأسور فى **المدخل**، والذى لا يتلقى من الخارج الا ما ينقله اليه الوصيف المؤتمن ، يحيا في شك مريب : الحدث **يفوته** ، فهناك دائما زمن فائض ، هو زمن المكان نفسه : هذه المشكلة الابنشتاينية تشكل معظم الافعال التراجيدية . كل شيء باختصار ، يتجه فى مسرح راسين ، نحو المكان التراجيدى ، لكن كل شيء يتدبق فيه كما لو انه وقع فى شرك . ان المكان التراجيدي مكان **مذهول** ، أسير استيهامين او خوفين : خوف الامتداد الافقي ، وخوف العمق .

— ٤ —

هو ذا ، اذن تحديد اول للبطل التراجيدي : انه المسجون ، الذي لا يقدر ان يخرج دون أن يموت . فحده هو حظوته ، وسجنه هو امتيازه .

اذا الفينا الحاشية ، المحددة ، على نحو متناقض ، بحريتها ، فماذا يبقى من المكان التراجيدي ؟ طبقة مجيدة بقدر ما تبقى جامدة . من اين تجيء ؟

يؤكد بعض المفكرين كداروين واتكينسون ، وفرويد بعدهما ، ان البشر كانوا يعيشون كقبائل متوحشة فى الازمنة الاولى من تاريخنا . وكانت كل قبيلة تخضع للذكر الاشد بأسا ، بحيث يملك ، دون تمييز ، النساء والاطفال والممتلكات . كان الابناء محرومين من كل شيء ، وكانت قوة الاب تحول دون احتياز النساء اللائي يشتهين . واذا حدث ان ثاروا غيرة الاب فانهم يقتلون بلا رحمة ، او يخصون ، أو يطردون . وقد انتهى الامر بالابناء الى أن يتحدوا لقتل الاب والحلول مكانه . لكن ، منذ ان قتل الاب ، نشأ الخلاف بين الابناء ، فى تنافس شرس على تراثه . وقد استمر هذا الصراع بين الابناء زمنا طويلا الى ان اهتدوا الى اقامة اتفاق فيما بينهم : ان يكف كل منهم عن اشتهاء الام والاخوات . وهكذا تأسس المقدس او الحرام : صار ارتكاب المحارم محظورا .

هذا التاريخ ، وان لم يكن الا قصة ، هو مسرح **راسين** كله . فنحن نجد في مسرحياته صورا ورموزا وأعمالا تعكس حياة القبيلة البدائية : الاب الذي يملك بشكل مطلق حياة ابنائه ، النساء اللائى يشتهيهن الرجال دائما ولا يصلون اليهن الا نادرا ، الاخوة الاعداء ، دائما لانهم يتنافسون فى اقتسام ارث الاب ، الابن ، الممزق حتى الموت بين الخوف من الاب وضرورة القضاء عليه. فارتكاب المحارم ، وخصام الاشقاء ، وقتل الاب ، ودمار الابناء : تلك هي الممارسات الاساسية في مسرح **راسين** .

— ٥ —

اذن ليس الفرد هو الوحدة التراجيدية ، بل الصيغة او بالاحرى الوظيفة التى تحددها . تنقسم العلاقات الانسانية فى القبائل البدائية الى قسمين رئيسيين :

علاقات الاشتهاء ، وعلاقات السيطرة . وهذه هي العلاقات نفسها التي تستحوذ على مسرح راسين .

هناك نوعان من الحب عند راسين . ينشأ الاول بين عشاق عاشوا معا منذ الطفولة ، وهو لا يواجه اكراها أو قسرا ، فنجاحه كامن في طبيعة نشأته . اما الثاني فهو ، على العكس ، حب مباشر ينشأ فجأة . انه حب ـ حدث ، يبدو فيه البطل اسير النظر . فان تحب ، في منظور هذا النوع الثاني من الحب ، هو ان ترى .

هذان النوعان من الحب متعارضان ، فلا يمكن الانتقال من احدهما الى الاخر ، من الحب النشوة (الذي يدان دائما) الى الحب ـ الديمومة (الذي يؤمل دائما)، ويكمن هنا احد الاشكال الاساسية لفشل راسين . لا شك ان العاشق التعس ، الذي لم يستطع ان يختطف او يفتن ، يقدر دائما ان يعوض عن الحب المباشر بحب آخر : يقدر مثلا ان يعدد الاسباب التي تدعو لحبه ، وان يدخل في العلاقة الناقصة وسيطا ، ويختلق سببا ، ويتخيل انه حين يرى من يحبه ـ سيبادله الحب، وان لقاءهما سيؤدي الى هذا الحب . غير ان هذه كلها تعليلات ، اي انها لغة مخصصة لتغطية الفشل المحتوم . فمثل هذا الحب طوباوية ، بعد سحيق ، في الماضي او في المستقبل . اما الحب الواقعي ، الحب الموسوم ، اي المثبت في اللوحة التراجيدية ، فهو الحب المباشر ، المفاجيء .

لا نعرف شيئا عن عمر العشاق في مسرح راسين ولا عن جمالهم . وكثيرا ما يدور الجدل لمعرفة ما اذا كانت فيدر فتية او كان نيرون مراهقا ، او اذا كانت بيرينيس امرأة ناضجة ، وان كان ميتريدات رجلا جذابا . لا شك اننا نعرف مقاييس ذلك العصر . نعرف انه كان بامكان الشخص ان يعلن حبه لفتاة في الرابعة عشرة دون ان يتضمن هذا الاعلان اهانة لها ، وان المرأة تصبح قبيحة بعد الثلاثين. غير ان هذا قليل الاهمية : فالجمال عند راسين تقليدي ، باعتبار انه يسميه دائما . فهو يقول ، مثلا : بايزيد لطيف . أو : لبيرينيس يدان جميلتان . فالمفهوم يتملص بمعنى ما ، من الشيء . ويمكن القول هنا ان الجمال تجمل ، أو سمة طبقية ، وليس حالة جسدية .

غير ان الحب المباشر ، المفاجيء ، في مسرح راسين لا يصمد ابدا . انه مكتمل، مسلح برؤيا صافية ، يتجمد في الفتنة الابدية للجسد الخصم ، ويكرر ، باستمرار المشهد الاصلي الذي اوجده . ان بيرينيس ، وفيدر وابريبفيل ، ونيرون ، يستعيدون ولادة حبهم . والقصة التي يرويها هؤلاء الابطال لامناء سرهم عن هذا الحب ، ليست اخبارا ، وانما هي قاعدة سلوكية حقيقية في مستوى الفكرة الثابتة والوسواس . نضيف الى ذلك ان الحب عند راسين ، تجربة الفتان خالصة، ولهذا قلما يتميز عن البغض . فالبغض جسدي علانية ، انه شعور حاد بالجسد الاخر . فهو كالحب ، ينشأ عن النظر ويتغذى منه ، وهو كالحب ايضا يولد موجة من الفرح . هذا الحقد الجسدي هو ما عبر عنه راسين بشكل نظري جيد ، في مسرحيته الاولى مأساة طيبة او الشقيقان العدوان .

الاستلاب هو اذن ما يعبر عنه راسين ، بشكل مباشر ، وليس الرغبة . وهذا بدهي ، حين نتفحص المسألة الجنسية كما يراها راسين ، والتي هي نتيجة حالة او وضع ، اكثر مما هي نتيجة طبيعية . فالجنس خاضع للوضع الاساسي القائم بين الابطال التراجيديين . انه علاقة قوة . لذلك ليس للشخصيات في مسرح راسين خاصيات او سجايا مميزة ، وانما هناك حالات واوضاع ، بالمعنى الشكلي للكلمة تقريبا : كل شيء يستمد وجوده من وضعه في المجموعة العامة لمظاهر القوة والضعف . ان انقسام العالم عند راسين الى أقوياء وضعفاء ، طغاة وأسرى ، هو بمعنى ما ، امتداد لانقسامه الى ذكوره وانوثة . فوضع الافراد في علاقة القوة هو الذي يصنف بعضهم في الرجولة ، وبعضهم الاخر في الانوثة ، دون اعتبار لجنسهم ، بيولوجيا . ثمة نساء رجوليات (أكسيان ، أغريبين ، روكسان ، اتالي) ، وثمة رجال أنثويون ، لا بسجاياهم ، بل بوضعهم (تاكسيل ، بايزيد ، هيبوليت) .

تتبدل المجموعات قليلا في التراجيديا ، أما الجنس فيبقى فيها ، بشكل عام ، ثابتا . لكن ان حدث بأعجوبة ، أن تراخت علاقة القوة ، وضعف الطغيان ، فان الجنس نفسه يميل الى أن يتحول ويتبدل : يكفي ان تتراخى سلطة اتالي ، المرأة الاكثر رجولية بين النساء في مسرح راسين ، والسريعة التأثر بسحر جواس ، لكي تضطرب حالتها الجنسية : فمنذ ان يتراءى ان المجموعة العامة لمظاهر القوة والضعف بدأت تتحول ، ينشأ انقسام جديد في كيان الانسان ، وتظهر حالة جنسية جديدة : تتحول اتالي الى امرأة . وعلى العكس ، فان الاشخاص الذين يكونون خارج علاقات القوة (أي خارج التراجيديا) لا يملكون جنسا محددا . وتتجلى عند هؤلاء ، بشكل خاص ، الافكار المعادية للتراجيديا ، والمحبة للحياة : فغياب الجنس هو وحده الذي يسمح بتحديد الحياة ، لا كعلاقة خطرة فيما بين القوى بل كديمومة ، وبتحديد هذه الديمومة كقيمة . الجنس امتياز تراجيدي بقدر ما هو خاصية الصراع الاصلي : ليس الجنس هو الذي يخلق الصراع بل الصراع على العكس ، هو الذي يحدد الجنس .

— ٦ —

الافتراب هو ، اذن ، قوام الجنس عند راسين . ينتج عن ذلك انه لا يتحدث عن الجسم الانساني بعبارات تشكيلية ، بل بعبارات سحرية . وليس للعمر هنا وللجمال أية كثافة : فلا ينظر الى الجسم كموضوع ابوللوني (الابوللونية هي ، بالنسبة الى راسين ، نوع من الصفة الشرعية للموت ، حيث يصبح الجسم تمثالا ، أي ماضيا ممجدا ، منظما) . الجسم عند راسين هو ، جوهريا ، انفعال واخلال وفوضى . وللملابس — التي نعرف أنها امتداد للجسم ، ملتبس بشكل ما ، يحجبه ويبرزه في آن ، — دور يقوم على مسرحه وضع الجسم . والحركة الضمنية هنا هي في فعل التعرية ، في التدليل المتواتر على الخطأ وعلى الاغراء ، ذلك ان الفوضى الجسدية هي دائما ، عند راسين ، نوع من الابتزاز ، من الاثارة الشفقة . تلك هي الوظيفة الضمنية لجميع الاضطرابات الجسدية التي تكثر في مسرح راسين :

الاحمرار ، الشحوب ، التنهدات ، الدموع ، التي تعرف ما تنطوى عليه من طاقة الاستثارة الجنسية . فالمسألة دائما هى مسألة واقع ملتبس ، مسألة تعبير وعمل ملاذ وابتزاز في آن : فالفوضى عندراسين هي ، جوهريا ، اشارة ، اى ايماء وتنبيه

الانفعال الاكثر مسرحية ، اى الاكثر تلاؤما مع المأساة (التراجيديا) هو الذى يصيب البطل الراسيني في مركزه الحيوى ، فى لغته . ان منع الكلام ، الذى اشار بعض الكتاب الى طبيعته الجنسية ، يتردد كثيرا عنده . وهو يعبر بشكل كامل عن عقم العلاقة الجنسية ، وجمودها . فالهرب من الكلام هو الهرب من علاقة القوة ، هو الهرب من المأساة . وللصمت حركة تطابقه هي الافعاء ، او على الاقل ترجمته النبيلة : الارهاق . فالقضية هي دائما حدث مزدوج اللغة : من حيث الهرب ، تحاول هذه الحركة أن تنكر المأساة ، ومن حيث الابتزاز ، تحاول ان تتابع المشاركة فى علاقة القوة . هكذا حين يلجأ البطل الراسيني الى الفوضى الجسدية ، فان هذا اللجوء يكون علامة على سوء نية ماساوية : انه يراوغ المأساة .

طبيعي أن الاضطراب امتياز للبطل المأساوى ، ذلك أنه هو وحده المنخرط فى علاقة القوة . ويقدر الافراد الذين يأتمنهم على أسراره ، أن يشاركوه انفعاله ، وغالبا ما يحاولون تهدئته ، لكنهم لا يمتلكون أبدا لغة الانفعال الطقوسية : فالخادمة مثلا ، لايغمى عليها .

والخلاصة أن الجنس عند راسين لايواجه الاجسام أحدها بالاخر ، الا لكى يهزمها . ان منظر الجسم العدو يشوش اللغة . ولا يتوصل البطل الراسيني ابدا الى أن يسلك سلوكا صحيحا ، ازاء جسم الاخر : فالمخالطة الواقعية هي دائما فشل . أليست هناك ، اذن ، لحظة ما يكون فيها الجنس سعيدا ؟ نعم ، حين يكون الجنس غير واقعي ، أو وهميا : الجسم الخصم سعادة حين يكون صورة ، واللحظات الناجحة في الجنس ، عند راسين ، هي دائما ذكريات .

— ٧ —

لا يعبر الجنس عن نفسه ، عند راسين ، الا عبر السرد . الخيال هو دائما تذكرى ، وللتذكر حدة الصورة : هذا هو ما ينظم التبادل بين الواقعى وغير الواقعى . وتعرض ولادة الحب كما لو انها « مشهد » حقيقى : فالذكرى هى من التنظيم بحيث تبدو جاهزة بشكل كامل ، ويمكن استدعاؤها مع الامل الاكبر بانها ستكون فعالة . وينطوى هذا على نوع من الرعب : الماضي يتحول الى حاضر ، الا انه ، مع ذلك ، يظل منظما كذكرى . ويعيش البطل المشهد دون ان يخيبه او يستغرقه . وفى البيان الكلاسيكى صيغة للتعبير عن هذا الخيال الاستعادى الذى يتذكر الماضى ، هى صيغة الوصف المؤثر . وفى هذا الوصف ، تحل الصورة محل الشيء : وهذا افضل تحديد للاستيهام . ان مشاهد الحب عند راسين هى ، فى الواقع ، استيهامات حقيقية ، مجندة لتغذية اللذة او المرارة ، وخاضعة لنظام كامل من التكرار . وفى المسرح الراسينى حالة من الاستيهام الجنسي اكثر وضوحا كذلك ، هى الحلم . ففى الجنس عند راسين ، يظل الواقع ، بتعبير آخر ، خائبا

وتظل الصورة منفوخة : الذكرى تأخذ ميراث الحدث ، وتنتصر . المزية في هذه الخيبة هي ان الصورة الجنسية يمكن ان تكون منظمة . ان ما يدهش في الاستيهام الراسيني (وهذا هو جماله العظيم) انما هو مظهره التشكيلي : اختطاف **جونيا** ، هبوط **فيدر** الى **المتاهة** ، انتصار **تيتوس** ، حلم **أناليا** ، **هذه** كلها **لوحات** ، أي انها تنتظم ضمن مبادىء التصوير او التشكيل . فهذه المشاهد ليست تأليفية وحسب ، وانما تمتلك ايضا خاصية التصوير ، أي التلوين . فليس هناك ما هو اقرب الى الاستيهام الراسيني من لوحة **لرامبرانت** ، مثلا : المادة في الحالتين ، منظمة في جوانبها اللا مادية ذاتها ، فالسطح هو الشيء المبتكر .

كل استيهام راسيني ينتج ـ او يفترض ـ اتحادا بين الظل والضوء . الاسر هو مصدر الظل . فالطاغية يعتبر السجن ظلا يغرق فيه الاسير ويهدأ . وجميع الاسيرات في مسرح **راسين** عذارى يقمن بدور التوفيق والتعزية : يمنحن للرجل **التنفس** ، اي الحياة والسلام (او هذا على الاقل ما يطلب منهن) . **فالاسكندر** الشمسي يحب في **كليوفيل** سجينته . **وبيروس** ، المتلألىء ، يجد في **اندروماك** الظل الاكبر ، ظل القبر ، حيث يدفن الاحباء في سلام مشترك . **وجونيا** ، بالنسبة الى **نيرون** المحرق ، هي في آن الظل والماء (الدموع) . **وبايزيد** رجل ظل ، يقبع في القصر . **وفيدر** ، ابنة الشمس ، تشتهي **هيبوليت** ، رجل الظل النباتي ، رجل الغابات . فدائما يحصل هذا التآلف بين الشمس المقلقة والظل المؤاتي .

وربما كان هذا الظل الراسيني جوهرا اكثر مما هو لون . ان طبيعته المجموعة المنشورة ايضا ، هي التي تحول الظل الى سعادة . الظل فطاء بحيث اننا في الاخير يمكن ان نتصور ضوءا سعيدا شريطة ان يمتلك هذه المساواة ذاتها في المادة : اي النهار (لا الشمس القاتلة ، لانها سطوع وحدث وليست وسطا) . الظل هنا ليس موضوعا خلاعيا ، بل هو موضوع خاتمة وبوح ، وتلك هي تماما طوبارية البطل الراسيني الذي يشعر ان التقلص والانقباض مرضه الاساسي . والحال ان الظل يقترن بمادة بوحية تدفقية اخرى ، هي الدمع : فسالب الظل هو كذلك سالب الدمع . ان دموع **جونيا** ، بالنسبة الى **بريتا نيكوس** ، الاسير ، اي الظلي هو نفسه ، ليست الا شهادة حب ، اشارة فكرية . وهذه الدموع نفسها هي ، بالنسبة الى نيرون الشمسي ، غذاء غريب لمين : ليست اشارة بل صورة ، اي شيء منفصل عن قصدها ، يمكن الاغتذاء به بحد ذاته ، كأنه اغتذاء استيهامي .

ما ينكر ، على العكس ، في الشمس ، انما هو عدم استمرارها ، اي تقطعها . ان ظهورها اليومي جرح مفروض على الوسط الطبيعي **لليل** . ففي حين يمكن الظل ان يستمر ، فان **الشمس** لا تعرف الا ظهورا خطرا ، فضلا عن الشقاء المتكرر دون رحمة ، (هناك توافق طبيعي بين الطبيعة الشمسية للمناخ المأساوي والزمن الثاري ، الذي هو تكرار محض) . تصبح **الشمس** ، الطالعة غالبا مع المأساة ذاتها (التي هي نهارية) قاتلة ، لحظة هي : حريق ، وانبهار ، وجرح بصري ، وذلك هو الق (**الملوك والاباطرة**) . ولا شك ان الشمس ان توصلت الى ان تتعادل ،

وتتلطف ، وتملك نفسها ، بمعنى ما ، فانها تقدر ان تحظى بوضع تناقضي هو البهاء الرائع . لكن هذا البهاء ليس ميزة خاصة بالضوء ، وانما هو حالة من حالات المادة : ان للبل ، كذلك ، بهاء وروعة .

— ٨ —

ها نحن في صميم الاستيهام الراسيني : تنقل الصورة الى نظام موادها التناقض ذاته او ، على الاصح ، جدلية الجلاد والضحية . فالصورة صراع مصور ، ممسرح . انها تمثل الواقعي ، تحت انواع المواد المتناقضة . والمشهد الجنسي هو مسرح داخل المسرح . انه يحاول ان يترجم اللحظة الاكثر حيوية من الصراع لكن الاكثر هشاشة ايضا : اللحظة التي يخترق فيها السطوع الظل . ذلك ان المسألة هنا هي عكس حقيقي للاستعارة الشائعة : فليس الظل هو الذي يغرق الضوء في الاستيهام الراسيني ، فالظل لا يطغى . الضوء ، على العكس، هو الذي يخترق الظل ، فيفسد الظل ، ويقاوم ، ويستسلم . هذا التوتر الخالص ، هذا الجزيء الهش من الديمومة حيث تظهر الشمس الليل قبل ان تطمسه ، هو ما يشكل ما يمكن ان نسميه بالعتمة الراسينية . الضوء المتدرج هو المادة الانتقائية للكشف المتدرج ، وتلك هي تماما العتمة الراسينية : لوحة ومسرح في آن ، لوحة حية ، اي حركة مجمدة ، معروضة لقراءة تتكرر بلا نهاية. دائما ، تقدم اللوحات الراسينية الكبيرة هذه المعركة العظيمة ، الاسطورية (والمسرحية) بين الظل والضوء : من جهة ، الليل ، الظلال ، الرماد ، الدموع، النوم ، الصمت ومن جهة ثانية ، جميع اشياء الحرير والحدة ــ الاسلحة ، الاصوات الصاخبة ، الشعارات ، المشاعل ، البيارق ، الصراخ ، الالبسة البراقة ، الارجوان ، الذهب ، الفولاذ ، المحرقة ، اللهب ، الدم . بين هذين النوعين من المواد تبادل يهدد دائما ، لكنه لا يكتمل ابدا ، يعبر عنه راسين بكلمة خاصة هي الفعل : انعشي ، الذي يشير الى العمل التكويني للعتمة .

ندرك اسباب وجود ما تمكن تسميته بصنمية العيون، عند راسين . فالعيون، بطبيعتها ، ضوء ممنوح للظل : يكدرها السجن ، ويغطيها الدمع . الحالة الكاملة للعتمة الراسينية هي العيون المغطاة بالدمع والناظرة الى السماء . وهذه حركة عالجها المصورون غالبا كرمز للبراءة المعذبة . وهي كذلك عند راسين ، لكنها تختصر ، على الاخص ، معنى ذاتيا للمادة : لا يتطهر فيها الضوء بالماء ، ويفقد شيئا من بريقه ، ويتمدد ويصبح غطاء سعيدا وحسب ، وانما الحركة الصعودية ذاتها لا تشير ايضا الى التصعيد بقدر ما تشير الى الذكرى ــ ذكرى الارض او الظلام الذي خرجت منه هذه العيون . فهذه حركة صورت هنا في حوارها ذاته بحيث انها تمثل بمفارقة ثمينة ، طرفي الصراع ــ واللذة ، معا .

ونلاحظ هنا السبب الذي يجعل هذه الصورة التي تكونت بهذا الشكل تمتلك طاقة الصدمة : فهي ، من حيث انها خارج البطل كذكرى ، تمثل له الصراع المنخرط فيه كموضوع . ان العتمة الراسينية لكون حركة حقيقية من توليد الضوء ، ليس لان الموضوع فيها يتطهر من عناصره الجامدة وان كل شيء

فيه يتلألأ او ينطفىء ، اى يعنى وحسب ، وانما ايضا لانه ، وقد أعطى كلوحة ، يعدد الممثل الطافية (او الممثل ـ الضحية) ، ويصنع منه شاهدا ، ويتيح له ان يكرر امام ذاته بلا نهاية الحدث السادى (او المازوشي) . هذا التعدد هو ما يخلق الجنس كله عند راسين . ومن هنا ، نرى ان اللوحة الراسينية هى دائما بمثابة السوابق الحقيقية للمريض : فالبطل يحاول باستمرار أن يعود الى مصدر فشله ، ولان هذا المصدر هو لذته نفسها ، فانه يتجمد فى ماضيه . ان الطاقة الجنسية فيه استعادية : تتكرر الصورة لكن تجاوزها لا يتحقق ابدا .

ـ ٩ ـ

الصراع جوهرى ، عند راسين ، وتراه فى مسرحياته جميعا . وهو ليس ابدا صراع حب ، يعارض بين شخصين احدهما يحب والاخر لا يحب . فالعلاقةالاساسية في هذا الصراع علاقة سيطرة ، ودور الحب هو ان يكشف عنها . هذه العلاقة عامة بحث انني لا اتردد فى التمثيل عليها بهذه المعادلة المزدوجة :

أ يمارس سيطرة كاملة على ب
أ يحب ب الذى لا يبادله الحب

لكن ما يجب ان نلاحظه هو ان علاقة السيطرة ممددة لعلاقة الحب . فعلاقة الحب اكثر سهولة : يمكن ان تكون مقنعة (اتاليا وجواس) ، مشكوكا فيها (ليس اكيدا ان تيتوس يحب بيرينيس) ، ابوية (ايفيجينيا تحب اباها) ، او معكوسة (اريفيل تحب جلادها) . اما علاقة السيطرة فهى ، على العكس ، ثابتة وواضحة ، وهى لا تقتصر على الثنائي نفسه فى المأساة ، اذ ربما كانت متقطعة هنا وهناك فيها ، ونحن نراها باشكال متنوعة ، موسعة ومجزأة احيانا ، لكن يمكن التعرف عليها دائما مثلا ، فى مسرحية **بايزيد** تتضاعف علاقة السيطرة : **لعمورة** سلطة كاملة على **روكسان** ، التى لها سلطة كاملة على **بايزيد** . لكن المعادلةالمزدوجة تنفصل ، على العكس ، فى مسرحية **بيرينيس** : ان **لتيتوس** سيطرة كاملة على **بيرينيس** (لكنه لا يحبها) ، وتحب **بيرينيس تيتوس** (لكن ليست لها أية سيطرة عليه) : والواقع ان هذا الانفصال فى ادوار شخصين مختلفين هو الذى ادى الى فشل المسرحية . العضو الثانى في المعادلة هو اذن وظيفى ، بالنسبة الى الاول : فليس مسرح **راسين** مسرح حب . انه يدور حول استخدام قوة فى داخل وضع حبى ، بعامة ، ومجموع العناصر فى هذا الوضع هو ما يسميه **راسين بالعنف** : ان مسرح **راسين** هو مسرح العنف . ويقصد بالعنف هنا الاكراه الذى نمارسه على شخص ما لكى نجبره على فعل ما لا يريد ان يفعله .

ليس للعواطف التي يتبادلها أ و ب أى أساس الا الوضع الاصلي الذى وضعت فيه بنوع من القياس الدائر ، أو من المصادرة على المطلوب ، وهذا هو ، حقا ، العمل الخلاق الذى يقوم به الشاعر : الواحد مسيطر والاخر تابع طافية الواحد طافية والاخر أسير ، لكن هذه العلاقة لا تكون شيئا اذا لم تقترن بتجاور أو بتماس حقيقي : أ و ب سجينان فى المكان نفسه . فالمكان المأساوى

هو الذى يؤسس المأساة . اذا استثنينا هذه **الحالة** فان الصراع يبقى دائما دون تعليل : فمنذ مسرحية « **ماساة طيبة** » اكد راسين على ان الدوافع الظاهرة للصراع (وهى هنا الرغبة المشتركة في الملك) انما هي وهمية : انهـا « عقلنة » لاحقة ، أى تسويغات تالية . هكذا تبحث العاطفة ، فى الاخر ، عن جوهره لا عن صفاته : **اتيوكل** ، مثلا يكره بولينيس ، لا كبرياءه . المكان (التجاور او التراتب) يتحول مباشرة الى جوهر : لأن الاخر موجود هناك ، فهو يستلب . لا يستطيع **نيرون** ، مثلا ، أن يتحمل من يجلس على عرشة غير أمه . والواقع ان هذا الوجود هناك ، هو الذى يتضمن بذرة الجريمة : لا تقدر العلاقة الانسانية ، وقد قلصت فى اكراه مكانى مرعب ، ان تنجلى الا اذا تظهرت : لا بد لمن يشغل مكانا ان يغيب منه ، لا بد أن يفرغ المنظر . فالاخر جسم عنيد يحب امتلاكه أو تحطيمه ان جدلية الحل التراجيدى تكمن كما يبدو فى الصيغة المبتذلة : **لا مكان لاثنين** . فالصراع التراجيدى ازمة مكانية .

العلاقة جامدة لان المكان مغلق . كل شيء في البداية يشجع أ لأن ب تحت رحمته ، **ولانه لايريد الا ب** . ان معظم مسرحيات **راسين** التراجيدية هى ، بمعنى ما ، اغتصابات مضمرة : لا ينجو **ب** من أ الا بالموت ، او الجريمة ، أو النفى ، وما يرجىء القتل أو يجمده ، انما هو بديل هكذا يتجمد أ بين القتل الفظ والشهامة المستحيلة . ان حرية ب ، بحسب نظرة سارتر الكلاسيكية هى ما يريد أ ان يمتلكه بالقوة انه ، بتعبير آخر ، منخرط فى مفارقة لا حل لها : اذا امتلك هدم ، واذا أقر او اعترف ، خاب . فهو لا يقدر ان يختار بين سلطة مطلقة وحب مطلق ، بين الاغتصاب والقربان . التراجيديا هي ، على وجه الدقة ، تمثل هذا الجمود .

ان علاقة الالزام التي تجمع فيما بين معظم ابطال راسين ، نموذج جيد لهذه الجدلية العاجزة . الاعتراف التي يتم فى سماء الاخلاق السامية (**أدين لك بكل شيء** : يقول الشخص الراسيني لطافيته) سرعان ما يبدو وكأنه سم . ان العالم الراسيني محسب تحسيبا شديدا : تحسب فيه باستمرار الحسنات والالزامات ، مثلا ، **نيرون وتيتوس وبايزيد** مدينون لاغريبين ، **وبيرينيس وروكسان** : ان حيات **ب** ملك لـ أ واقعا وقانونا . لكن بما ان العلاقة الزامية فهي ، **تحديدا** ، مجمدة : لان **نيرون** مدين بالعرش **لاغريبين** ، يقتلها . ان الضرورة الرياضية بمعنى ما ، ـ ضرورة ان يكون الشخص معترفا بالجميل ، تشير الى مكان التمرد ولحظته : فنكران الجميل هو شكل الحرية المرغم . ولا شك ان هذا النكران لا يضطلع به دائما عند **راسين** : **تيتوس** ، **مثلا** ، يتخلق ويتصرف بتنويعات كثيرة لكي يكون ناكرا . ولئن كان النكران صعبا ، فلانه حيوي يتعلق بحياة البطل ذاتها . ونموذج النكران الراسيني هو ، في الواقع ، أبوي : فعلى البطل ان يكون معترفا بجميل طافيته تماما كاعتراف الطفل بجميل ابويه اللذين وهباه الحياة . لكن ، من هنا ، أن يكون الشخص ناكرا للجميل ، هو ان يولد من جديد . فالنكران هنا ولادة حقيقية (لكنها ، فى الواقع خائبة) . ان الالزام ، شكليا ، رابطة ، أي انه ، بتعبير **راسين** ، علامة ما لا يطاق : لا يمكن تحطيمه الا بهزة حقيقية أي بانفجار فاجـــع .

ان علاقة السيطرة وظيفة حقيقية يرتبط فيها الطاغية والتابع احدهما بالآخر ، ويعيش احدهما بالاخر ، ويستمد كلاهما وجوده من وضعه بالنسبة الى الاخر . اذن ، ليست المسألة اطلاقا علاقة عداوة . فليس في مسرح راسين اخصام بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة في العهود الاقطاعية او كما نرى عند كورناي . الاسكندر هو البطل الفروسي الوحيد في مسرح راسين ، وهو ليس بطلا تراجيديا. ثمة أعداء يتفاهمون لكي يكونوا أعداء ، اعني انهم في الوقت ذاته متواطئون . ليس شكل المعركة ، اذن ، مواجهة ، أو التحاما ، بل تسوية حساب .

الهجوم الذي يقوم به أ يهدف الى ان يعطي ب وجود العدم ، ذاته : يحاول ان يجعل الاخر يعيش كمثل لاشيء ، أي يعيش نفيه . يحاول ، بتعبير اخر ، ان يستلب وجوده ، وان يجعل من هذا الاستلاب وجودا جديدا لـ ب . مثلا ، يخلق أ خلقا كاملا ب : يخرجه من العدم ويعيده اليه . أو يثير فيه ازمة هوية : يكمن الضغط التراجيدي بامتياز في اجبار الاخر على التساؤل : من انا ؟ أو يعطي أ الى ب وجودا ظليا محضا ، أو انعكاسيا خالصا . فنحن نعرف ان موضوع المرآة أو الازدواج هو دائما موضوع خيبة وحرمان ، وان مسرح راسين حافل به ، نيرون انعكاس لافريبين ، وانطيوخوس انعكاس لتيتوس ، وآتاليد انعكاس لروكسان . والواقع ان هناك شيئا راسينيا يعبر عن هذه التبعية المرآتية ، الظلية او الانعكاسية ، هو الحجاب : أ يختبيء وراء حجاب ، كما ، يبدو اصل الصورة انه يختبيء وراء مرآة أو بالاحرى: أ يمزق حجاب ب بنوع من الهجوم الشرطي : تريد افريبين ان تمتلك اسرار ابنها ، ونيرون يخترق بريتا نيكوس ، ويحوله الى شفافية في غاية الوضوح .

هكذا يبدو أن المسألة هي دائما مسألة خيبة وحرمان ، اكثر مما هي مسألة سلب أو اختلاس ، بالقوة (وهنا يمكن الكلام على السادية الراسينية) : أ يعطي لكي يسترجع — ذلك هو جوهر فنه الهجومي . انه حاول ان يفرض على ب عذاب تلذذ (أو أمل) مقاطع ، غير متواصل . حتى العذاب نفسه يمكن أن يكون خائبا ، ولعل الصورة الاكثر كمالا لهذه الخيبة الجوهرية هي ما يقدمها حلم آتاليا : فهي تمد يديها نحو أمها لكي تعانقها ، ولكنها لا تلمس الا عدما مرعبا . ان الخيبة يمكن ان تكون ايضا نوعا من الانحراف او الحيدان ، من السلب ، أو من الوصف غير المناسب : فانطيوخوس وروكسان يتلقيان اشارات حب ليس لهما .

السلاح المشترك بين هذه الالغاءات جميعا انما هو النظر : ان ننظر الى الاخر هو أن نبلبله ومن ثم أن نثبته في تبلبله ، اعني أن نبقيه في كينونة عجزه . أما ، فلا رد له الا الكلام ، الذي هو حقا سلاح الضعيف . فالتابع يحاول ان يهاجم طاغيته بكلامه على شقائه . ان الهجوم الاول الذي يقوم به ب هو الشكوى ، الشكوى من الظلم لا من الشقاء . والشكوى الراسينية هي دائما متباهية ومطلبية . انها شكوى مطالبة تتم دون تمرد . وشكوى آندروماك نموذج

لجميع هذه الشكاوي الراسينية التي تتخللها المعاتبات غير المباشرة ، والتي تخفي الهجومية وراء البكاء .

السلاح الثاني الذي يستخدمه التابع هو التهديد بالموت . وانها لمفارقة ثمينة ان تكون التراجيديا نظاما عميقا من الفشل ، وان يكون ، مع ذلك ، ما يمكن اعتباره الفشل الاكبر ، أي الموت ، أمرا لا يحمل ، اطلاقا ، محمل الجد . فالموت هنا اسم ، جزء من قواعد لغوية ، عبارة اعتراض ومناوأة . وليس الموت ، غالبا ، الا شكلا للاشارة الى الحالة القصوى للعاطفة ، او نوعا من التفضيل يقصد الاشارة الى ما يتجاوز الحد ، او كلمة صلف وتبجيح . ان الخفة التي يعالج بها الاشخاص التراجيديون فكرة الموت تؤكد على انسانية ما تزال طفولية ، حيث الانسان لم ينضج تماما : لا بد من ان نضع ، ازاء هذا البيان المأتمي ، كلمة كبير كيفارد : « بقدر ما نرفع الانسان عاليا ، يكون الموت رهيبا . » « الموت التراجيدي ليس رهيبا . انه في معظم الاحيان مقولة لغوية فارغة . ان جميع اشكال الموت ، في مسرح راسين ، هي باستثناء موت فيدر ، ابتزازات ، وخدع هجومية .

هناك أولا الموت الذي يبحث عنه ، وهو نوع من التضحية المتحفظة ، تترك مسؤوليته الى المصادفة ، والخطر ، وثمة تنويع خفي على هذا الموت ، هو الموت الذي يكون وسيطا بين المرض والانتحار . والواقع ان التراجيديا تميز بين الموت ـ الانفصال ، والموت الحقيقي : يريد البطل ان يموت لكي يلغي وضعا ، وهذه الارادة هي ما يسميها بالموت .

غير ان الموت الاكثر حدوثا لانه الاكثر هجومية هو الانتحار . الانتحار تهديد مباشر موجه ضد الطاغية ، وهو اما انه ابتزاز أو عقاب . وكريون في « ماساة طيبة» هو الذي يقدم نظرية هذا الموت : الانتحار ، كامتحان للقوة ، تطيل امده الجحيم ، لان الجحيم تتيح قطف ثمار الانتحار ، والاستمرار في توليد العذاب ، ومطاردة العشيقة ... الخ . الجحيم تتيح احياء قيمة الشخص . وفي هذا هدف تراجيدي كبير : حتى حين يحدث موت حقيقي ، لا يكون ابدا مباشرا . فلدى البطل دائما وقت للكلام على موته . وعلى النقيض من بطل كيبير كيفارد ، نرى ان البطل الكلاسيكي لا يغيب ابدا دون ان يقوم برد اخير (أما الموت الحقيقي الذي يحدث وراء المسرح ، فهو لا يتطلب ، على العكس ، الا وقتا قصيرا ، بشكل لا يصدق) . واخيرا فان الموت التراجيدي الحقيقي ، هو القتل .

يضاف الى هذه الاسلحة الاساسية (اسلحة الخيبة والحرمان والابتزاز) فن كامل من الهجوم الكلامي ، يمتلكه بشكل مشترك الضحية وجلاده . ومن البدهي أن الجرح الراسيني ليس ممكنا الا بقدر ما تتضمن التراجيديا ثقة عنيفة باللغة . للكلمة هنا قوة موضوعية ، بحسب التقليد المعروف جيدا في المجتمعات التي توصف بالبدائية : انها ضربة سوط . نلاحظ هنا حركتين ، متعاكستين ظاهريا ، لكنهما يثيران الجرح معا : اما ان تكشف الكلمة عن حالة لا تطاق ،

أعني انها توجدها ، سحريا ، وهذه حال مداخلات كثيرة حيث يشير المؤتمن على كلمة بريشة الى الداء الداخلي ، واما ان يحرف الكلام بحيث يكون القصد منه ماكرا وخطرا ، وهذا النوع من المسافة الهادئة بين مجاملة الكلمة وارادة الجرح تحدد القسوة الراسينية كلها ، والتي هي برودة الطاغية . ان مآل هذه الهجومات كلها هو الاذلال والاهانة : فالغاية دائما هي بلبلة الاخر وتشويشه ، وبالتالي توكيد ثبات علاقة القوة ، واقامة أوسع مسافة بين سلطة الطاغية وتبعية الضحية. والانتصار هو علامة هذا الثبات . وليست كلمة الانتصار هنا بعيدة عن معناها القديم : فان تكافىء منتصرا هو أن نتأمل خصمه مهدما ، وقد تحول الى مجرد شيء ، ينبسط أمام النظر ، ذلك ان النظر ، كما يرى راسين ، هو أكثر اعضاء الانسان قدرة على التملك .

— ١١ —

ان ما يشكل تميز علاقة القوة وفرادتها ، — وما قد يكون سمح بالتطور الأسطوري لـ « سيكولوجية » راسينية ، — هو أن هذه العلاقة لا تتحرك خارج كل مجتمع وحسب ، وانما خارج كل اجتماعية ايضا . الثنائي الراسيني (ثنائي الجلاد والضحية) يتصارع في وسط مهجور ، موحش . ولعل هذا التجريد هو الذي نشر أسطورة مسرح الاهواء والآلام . لم يكن نابليون يحب راسين ، لانه لم يكن يرى فيه الا كاتبا عن الحب ، باردا وباهتا . ولكي نفهم وحدة الثنائي الراسيني ، يكفي أن نفكر بكورناي : فالعالم (بالمعنى الاكثر اتساعا من المجتمع) يحيط ، عند كورناي ، بالثنائي ، احاطة حية ، انه عقبة أو مكافأة ، أي أنه باختصار ، قيمة . وليس للعلاقة صدى ، عند راسين ، انها تنشأ في استقلال مصطنع : انها كامدة ولا صوت لها . ان عمى البطل الراسيني ازاء الآخر ، يكاد أن يكون هوسا : فكل شيء في العالم يبدو أنه يبحث عن شخصه هو ، وكل شيء يتفكك ويتشوه لكي لا يعود الا غذاء نرجسيا . تعتقد فيدر ، مثلا ، أن هيبوليت يحب الارض كلها ، باستثنائها هي ، ويرى آمان الناس كلهم ينحنون حوله ، باستثناء ماردوكيا ، ويظن اوريست أن بيروس سيتزوج من هرميون لغاية واحدة هي أن يسلبه اياها .

العالم ، اذن ، هو بالنسبة الى البطل كتلة غير متميزة تقريبا : اليونان ، الرومان ، الاسلاف ، روما ، الدولة ، الشعب ، الخلف — ليس لهؤلاء جميعا أي واقعية سياسية وليسوا الا موضوعات تستخدم ، حصرا ، اما للتسويغ ، واما للتخويف ، بحسب الظرف والحاجة ، أو هي ، على الاصح ، موضوعات تسوغ الاستسلام للفزع . ان للعالم الراسيني في الواقع ، مهمة الديمونة : يلاحظ البطل ويهدد ، دائما ، بمراقبته ، بحيث ان هذا البطل يعيش دائما في الدعر .. ذعر ما سيقال .

هكذا يبدو ان هذا العالم رعب يحيط بالبطل ، وعقاب يخيم عليه .

ان العالم الراسيني منقسم بشكل يصعب تفسيره . هذا الانقسام هو البنية الاساسية للكون التراجيدي . وهو كذلك علامته وامتيازه . البطل التراجيدي مثلا هو وحده المنقسم ، فالمقربون والاصدقاء لا يجادلون ابدا ، وهم يتوقعون أعمالا متنوعة ، لا بدائل . الانقسام الراسيني مزدوج بشكل دقيق ، والممكن فيه ليس الا نقيضا . هذه التجزئة الاولية تكرر دون شك فكرة مسيحية . لكن ليس عند راسين الدينوي ثنيية شر وخير ، ظلام ونور ، فالانقسام عنده شكل محض ، والوظيفة الصراعية هي المهمة ، لا نهاياتها . الانسان الراسيني لا يتارجح بين الخير والشر . انه يتأرجح فقط . فمشكلته هي على مستوى البنية ، لا على مستوى الشخص .

لا بد من ان نضيف الى ذلك أن الانقسام هو الحالة الطبيعية للبطل الراسيني ، وهو لا يسترد وحدته الا فى لحظات النشوة ، حينما يكون ، على وجه الدقة وعلى نحو تناقضي ، **خارج ذاته** : الغضب يرسخ بعدوبة شخصيته المزقة .

من هو ذلك الآخر الذي لا يستطيع البطل ان ينفصل عنه ؟ انه **الاب** . ليس هناك تراجيديا الا وهو حاضر فيها ، بشكل صريح أو مضمر . ولا يكونه ، بالضرورة ، الدم أو الجنس او السلطة . ان اقدميته هي وجوده : ما يحدث بعده ناتج عنه ، فهو مندرج ، بشكل حتمي ، فى مسالية الامانة ، **فالاب** هو الماضي . وبما ان تحديده بعيد جدا وراء صفاته (الدم ، السلطة ، العمر ، الجنس) يبدو ، حقا ودائما ، **أبا كليا** ، فيما وراء الطبيعة ، واقعا أوليا ، اصليا ، لا ينعكس ، أي انه تاريخ يسير في اتجاه واحد ، فما كان هو **الكائن** : ذلك هو نظام الزمن الراسيني . وفى ذلك ، بالنسبة الى راسين شقاء العالم المحكوم بما لا يمكن محوه ، أولا يمكن التكفير عنه . **الاب** بهذا المعنى ، خالد . وعلامة لوده هى فى العودة اكثر مما هي فى البقاء . والقول ان **الاب** خالد يعني ان السابق أو **السالف** ثابت : فحين يفتقد **الاب** او يغيب (موقتا) ، يتهدم كل شيء ، وحين يعود يستلب كل شيء ، فغياب **الاب** يؤسس الفوضى ، وعودته تؤسس الخطيئة .

الدم ، الذي يشغل مكانا بارزا فى الميتافيزيقا الراسينية ، هو البديل الشاسع المدى للاب . والمسألة هنا ليست مسالة واقع بيولوجي ، وانما هي جوهريا مسالة شكل : فالدم اقدمية اكثر اتساعا ، وبالتالي ، اكثر هولا من الاب. انه كائن يتخطى الزمان ، **متمكن** كمثل الشجرة . ويعني التمكن هنا انه يستمر كتلة واحدة وانه يمتلك ، ويحفظ . الدم هو ، اذن ، حرفيا **قانون** ، أي انه رابطة وشرعية . والحركة الوحيدة التي يسمح للابن ان يقوم بها هي ان يحطم ، لا ان ينفصل . وهنا يبرز المأزق الاساسى فى العلاقة السلطوية ، اي البديل الفاجع فى

المسرح الراسيني : اما ان يقتل الابن الاب ، واما ان يهدم الاب الابن . ومسرح راسين حافل بقتل الابناء ، كما هو حافل بقتل الآباء .

ان مسرح راسين قائم بكليته ، فى هذه اللحظة التناقضية ، حيث يكتشف الابن ان أباه سيء ويريد مع ذلك ان يبقى ابنه . وليس لهذا التناقض الا مخرج واحد (وتلك هي التراجيديا نفسها) : هو ان يتحمل الابن وزر الاب . فالاب يرهق ويذل ظلما ، لكن يكفي ان يستحق الابن ضرباته ، بأثر ارتجاعي ، لكي تصبح عادلة . الدم هو على وجه التحديد ، ناقل هذا المفعول الارتجاعي . يمكن القول ان كل بطل تراجيدي يولد بريئا ، لكنه يخطىء لكي ينقذ الاب . هنا تبدو وظيفة الدم (او القدر) : انه يمنح الانسان الحق فى ان يكون مذنبا . فاجرام البطل ضرورة وظيفية : فان يكون الابن طاهرا يعني ان الاب هو المذنب ، وهكذا يتهدم العالم . لا بد اذن من ان يتمسك الابن بائمه ، كأنه خيره الاسمى . هكذا يصبح الدم ، القانون ، الاقدمية ، قوى اتهامية ، جوهريا . يذكر هذا الشكل من الاتمية المطلقة بما يسمى في السياسة الكلية ، بالذنب الموضوعي : العالم محكمة ، ــ وان يكون المتهم بريئا امر يعني ان القاضي هو المذنب . لا بد اذن من ان يتحمل المتهم جريمة القاضي .

الآن ، تتجلى لنا الطبيعة الدقيقة لعلاقة السيطرة . ليس أ قويا و ب ضعيفا وحسب ، بل ان أ مذنب ، وب بريء ، أيضا . لكن ، ان تكون القوة ظالمة امر لا يطاق ، لذلك لا بد من ان يتحمل ب وزر أ . هكذا تتحول العلاقة القمعية الى علاقة تاديبية ، دون ان تتوقف مع ذلك بين الطرفين المتخاصمين حركة كاملة من التجديف ، والخداع ، والانفصال والمصالحة . ذلك ان اعتراف ب ليس قربانا أو تقدمة : انه الرعب من رؤية الاب مذنبا .

ــ ١٤ ــ

هذه المحالفة الرهيبة هي الامانة . فالبطل يعاني ازاء الاب رعب التدبق : محبوس فى أقدميته الخاصة كما لو أنه مطوق بجسم يمتلكه ويخنقه . هذا الجسم مصنوع من تراكم روابط ليس لها شكل محدود : أزواج ، آباء ، وطن ، اطفال ، وهذه الصيغ الشرعية هي كلها صيغ موت . ان الامانة الراسينية مأتمية ، شقية . هذا ما يعانيه تيتوس ، مثلا : كان حرا حين كان ابوه حيا ، وحين مات اصبح مقيدا . اذن يقاس البطل الراسيني ، جوهريا ، بقدرته على الانفصال : ان خيانته هي التي تحرره . والابطال الاكثر ارتدادية هم الذين يظلون ملتحمين بالاب (هيرميون ، كزيفاريس ، ايفيجينيا ، جواد) ، فكأن الماضي حق يمثله الجوهر الابوي بامتياز . وهناك أبطال يظلون خاضعين بشكل غير مشروط للاب ، لكنهم يعيشون هذه الامانة كنظام مأتمي (أندروماك ، اوريست ، انطيغونا ، جونيا ، انطيوخوس) . وهناك آخرون ــ وهؤلاء هم الابطال الراسينيون الحقيقيون ــ يسلمون بمسالة الخيانة (هيمون، تاكسيل ، نيرون ، آخيل ، فيدر ، آتاليا ، بيروس الاكثرهم تحررا) : يعرفون انهم يريدون الانفصال لكنهم لا يجدون الوسيلة

الملائمة ، ويعرفون انهم لا يقدرون ان ينتقلوا من الطفولة الى الرشد ، دون ولادة جديدة ، هي ، بعامة ، الجريمة ـ قتل **الام** او قتل **الاب** . انهم محددون **برفض الولادة** . ولهؤلاء اسم فى المصطلح الراسيني هو **النافدو الصبر** ، او **البرمون** . ان جهدهم التحرري تغلبه قوة الماضي التي لا نفاد لها .

ذلك هو المأزق . كيف يمكن الخروج منه ؟ وقبل كل شيء : متى ؟ الامانة حالة علم ، تعاش كسور يولد تحطيمه زلزلة رهيبة . مع ذلك تحدث هذه الزلزلة: انها ما لا يحتمل (أى بلغة **راسين** : ما **يتجاوز الحد** ، او **ثالثة الاثافي** ، او **التطرف العنفي المميت**) . ان عذاب هذه الرابطة الابوية اختناق حقيقي ، وهو من هنا يدفع الى العمل : فالبطل الراسيني ، اذ يشعر انه ملاحق محاصر ، يريد ان ينطلق الى الخارج . غير ان التراجيديا توقف هذه الحركة ذاتها : فالانسان الراسيني مباغت ، فى تحرره ، مأخوذ على غرة . انه انسان : ما **العمل ؟** ، لا انسان **العمل** . انه يتمنى العمل ، يستدعيه ، لكنه لا يكمله . وهو يطرح بدائل لكنه لا يحققها . انه يعيش مدفوعا الى العمل ، لكنه لا ينخرط فيه . انه يواجه مأزق ، لا مشكلات . انه نكوص اكثر مما هو مشروع ، (باستثناء **بيروس**).

انحركة التحرر عند الانسان الراسيني هى ، جوهريا ، غير متعدية ، وفي هذا بذرة الفشل : فليس للعمل اى مجال للتطبيق ، ذلك ان العالم بعيد ، بدئيا . ان تقسيم الكون ، **بهذا الشكل المطلق** ، والذى هو وليد لسجن الثنائي داخل ذاته ، ينفى كل توسط . فالعالم الراسيني عالم بطرفين ، ونظامه تناقضي، لا جدلي : ليس هناك طرف ثالث . ولعل التعبير الشفوى عن عاطفة الحب هو خير ما يوضح هذه اللزومية : فالحب حالة لا موضوع لها ، صرفيا : احب ، كنت أحب ، تحبون ينبغى ان احب اخيرا ـ فكأن فعل أحب ، عند **راسين** ، غير متعد بطبيعته . والمعطى انما هو قوة لا مبالية بموضوعها ، كما لو ان الفعل يتم خارج العبارة . الحب ، انطلاقا منفصل عن هدفه : انه حب **خائب** . واذ يحرم من الواقع ، لا يقدر ان يتطور او ينمو : لا يقدر الا ان يتكرر . لهذا يبدو ان فشل البطل الراسيني يعود الى عجزه عن تصور الزمن الا من حيث هو تكرار : يتجه البديل دائما الى التكرار ، والتكرار الى الفشل . والواقع انالزمن الراسيني الدائرى ، يجمع ويعيد ، لكنه لا يغير اطلاقا ، اى شيء . اذ يحاصر العمل بهذا الزمن الدائرى ، يتحول الى طقس . لهذا ، ليس هناك ما هو اكثر وهمية من مفهوم الازمة التراجيدية : فهذه الازمة لا تحل شيئا ، وانما تجزم . هذا الزمن ـ التكرار هو الذى يحدد ، طبعا ، تولد الجرائم ، غير المحدود وكأنه شيء ثابت . من هنا يتضح ان فشل ابطال راسين جميعا ، بدءا من **ماساة طيبة** ، الى **أتاليا** ، ـ هو فى كونهم مردودين ، على نحو حتمى ، الى هذا الزمن الدائرى.

ـ ١٥ ـ

يبدو ، فى ضوء ما تقدم ، كأن هذا الزمن التكرارى ، بالنسبة الى راسين ، زمن الطبيعة ذاتها ، بحيث ان الانفصال عنه هو ، فى الوقت نفسه ، انفصال عن

الطبيعة – بل ميل الى ما يناقضها . انه ، مثلا ، انكار للعالة ، بشكل او آخر ، وللبنوة الطبيعية . وهذه الحركة المجردة يرسمها بعض ابطال راسين . والمسألة هنا هى قبول طرف ثالث فى الصراع .

غير ان الحل الرئيسي الذى ابتكره راسين (لا ابطاله) هو سوء النية : يهدا البطل ، اذ يتجنب الصراع دون ان يحله ، نافيا نفسه كليا الى ظل الاب ، تاركا اياه بالخير المطلق . وذلك هو الحل الامتثالى النكوصي .

لكن هناك ، مع ذلك ، مخرج ممكن بين الفشل وسوء النية ، هو المخرج الجدلى . ولا تجهل التراجيديا هذا المخرج ، لكنها لم تقدر ان تقبله ، الا بابتذالها المفرط للبطل الوظيفى : انه النجى المؤتمن على السر . وكان هذا الدور في طريقه الى الزوال ، فى عهد راسين ، مما قد يزيد فى دلالته . النجى الراسينى مرتبط بالبطل بنوع من الرابطة الاقطاعية ، اى بالتفانى . ونعرف ان ولوقية البطل تعارضها دائما تجريبية النجى . ونعرف ان العالم ، بالنسبة الى النجى ، موجود : فحين يخرج من المشهد ، يقدر ان يدخل في الواقع ويعود اليه . ان تفاهته تسمح بأن يكون حاضرا فى كل مكان . النتيجة الاولى لحق الخروج هذا ، هى ان العالم لا يعود بالنسبة اليه تناقضيا : يزول الاغتراب ، المكون اساسيا ببناء بديل للعالم ، منذ ان يتعدد العالم . فالبطل يعيش في عالم اشكال ، وتعاقبات ، وعلامات ، اما النجى فيعيش فى عالم مضمونات وسببيات واحداث . لا شك انه صوت العقل (عقل غبى جدا ، لكنه مع ذلك العقل ، ولو قليلا) ضد صوت « الهوى » اى انه ، بتعبير اخر ، يتكلم بلغة الممكن ضد المستحيل . والفشل يكون البطل ، وهو متعال عليه ، اما الفشل فى نظر النجى فيلامس البطل ، وهو نصيبه الجائز . ومن هنا الخاصية الجدلية فى الحلول التى يقترحها (دون نجاح) والتى تقوم دائما على توسيط البديل .

العلاج الذى يقدمه ، اذن ، للبطل علاج لفتح الشهية ، ويقوم اولا على الكشف عن السر ، وتحديد النقطة الصحيحة فى مأزق البطل ، من اجل الوصول الى الوضوح . انه يثير البطل بتقديم فرضية تناقض اندفاعته . ومن ثم ينصحه بأن يسلك ازاء الصراع ، سبلا جدلية ، اى سبلا تكون فيها الغاية خاضعة او تابعة للوسيلة . وهذه هى اكثر السبل شيوعا : الهرب (الذى هو التعبير غير التراجيدى عن الموت التراجيدى) ، والانتظار (اى معارضة الزمن – التكرار ، بالزمن الواقعى) ، والعيش ، (عش ، الكلمة التى يرددها جميع الانجياء ، تشير الى الوثوقية التراجيدية كارادة فشل وموت : يكفى أن يجعل البطل من الحياة قيمة لكى ينجو) . والعيش بين هذه السبل الثلاث هو الاكثر مناقضة للتراجيديا .

– ١٦ –

البطل مسجون . يعنى به النجى لكنه لا يقدر ان ينفذ الى دخيلته . يتبادلان الكلام دائما ، لكن كلام احدهما لا يتطابق مع كلام الاخر ، ابدا . ذلك ان انزواء البطل خوف ، عميق جدا ومباشر جدا ، يراعى فى المستوى السطحى للتواصل

الانسانى : يعيش البطل فى عالم من الاشارات ، لكنها غير يقينية . ويزيد القدر فى تشوشها من حيث انه يطبق الاشارة ذاتها على وقائع متنوعة ، بالاضافة الى انه لا يؤكدها .

فمنذ ان يبدأ البطل بالركون الى دلالة ما ، يتدخل شيء يقذف به فى الاضطراب والخيبة . فالعالم ، كما يتجلى له ، مغمور بـ « الوان » ، لكن هذه الالوان شراك . والهرب ، فى حجيم الدلالات ، هو العذاب الاول .

واذ يتقلص العالم كله فى العلاقة الثنائية ، يصبح **الآخر** موضع تساؤل ، ويبذل البطل جهودا هائلة ، اليمة ، لكى يقرأ الاخر الذى يرتبط به ، وبما أن **الفم** مكان الاشارات الكاذبة ، فان القارىء يتجه نحو الوجه ، باستمرار : البشرة امل بدلالة موضوعية ، وفي **الجبهة** ينطبع التواصل ، اما **العينان** فهما الدرجة الاخيرة للحقيقة . لكن الاشارة الاكثر يقينية هى الاشارة المفاجأة (رسالة ، مثلا): حيث يتحول الشقاء الى فرح يفيض ويدفع الى العمل ، وهذا ما يسميه راسين بـ **الطمانينة** .

قد تكون هذه هى الحالة الاخيرة للمفارقة التراجيدية : ان تكون كل منظومة دلالية مزدوجة ، ــ مادة لثقة بلا نهاية ، ولشك بلا نهاية . وهنا نصل الى قلب التشوس : **اللغة** . ان سلوك البطل الراسينى شفوى ــ كلامى ، جوهريا ، وشمولية اللغة هى ما تنتجه التراجيديا الراسينية ، حيث تتشرب اللغة ، في نوع من الهيام ، جميع الوظائف التى تؤول الى اشكال سلوك اخرى ، حتى ليمكن القول انها لغة **متعددة الفنون والعلوم** (بوليتيكنيكية) : فهى عضو يمكن ان يحل محل النظر ، كما لو ان الاذن ترى . وهى عاطفة ــ ذلك ان الحب والعذاب والموت ليست هنا الا كلاما . وهى مادة تقى وتحفظ (ان يرتبك البطل هو ان يتوقف عن الكلام ، اى هو ان يكشف) . وهى نظام ذلك انها تسمح للبطل ان يسوغ هجومه او فشله ويستمد منهما وهم تصالح مع العالم . وهى اخلاق ، ذلك انها تسمح بتحويل الهوى الى حق .

ذلك هو مفتاح التراجيديا الراسينية : أن يتكلم البطل هو ان يعمل ــ **فالقول** يمارس وظائف **التطبيق** ويحل محله . ان الخيبة كلها تتجمع فى الكلام وتتبرأ فيه ، حيث يفرغ العمل ويمتلىء الكلام . وليست المسألة هنا لفظية ، ذلك ان المسرح الراسينى ليس ثرثرة وهذرا ، وانما هو مسرح يتتابع فيه العمل والكلام لكنهما لا يلتقيان الا لكى يهرب احدهما من الاخر . الكلام فيه ليس فعلا بل ردة فعل . ولعل في هذا ما يوضح السبب الذى جعل راسين يستسلم بسهولة للقاعدة الشكلية فى وحدة الزمن : فهو يرى ان الزمن المنطوق يتطابق بسهولة كاملة مع الزمن الواقعى ، ذلك ان الكلام هو الواقع .

الواقع الجوهرى للتراجيديا هو اذن هذا الكلام ــ العمل . ومهمته واضحة: التوسط فى **علاقة القوة** . ففى عالم منقسم ، بشكل لا رحمة فيه ، لا يتواصل

البشر الا بلغة الهجوم : يصنعون لغتهم ويتكلمون انقسامهم . تلك هى حقيقة وضعهم ، وذلك هو حدة . وتقوم اللغة هنا بدور الصراع بين الامل والخيبة ، فتوفر للصراع الاصلى مخرج الطرف الثالث (ان نتكلم هو ان نبقى) ـ وفى هذا تصبح عملا . ثم تنسحب وتعود لغة كما كانت ، وتبقى العلاقة ، من جديد ، دون توسط ، وتعيد البطل الى الفشل الاساسي الذى يحميه . هذه اللغة التراجيدية وهم جدلى ، انها شكل للمخرج لا اكثر ، اى باب وهمى .

توضح هذه المفارقة الخاصية الهيامية فى لغة راسين : فهى ، فى آن ، صخب كلمات ، ودهش صمت ، وهم قوة ، ورعب توقف . ولان الصراعات محصورة فى الكلام ، فهى دائرية ، وليس هناك طرف يحول دون ان يتكلم الطرف الاخر .وترسم اللغة العالم العذب والمخيف للتقلبات التى لا تنتهى والمحتملة الى ما لا نهاية . ومن هنا كثرة الكلام المصطنع الهجومى ، عند راسين ، حيث يصطنع البطل الغباء، لكى يؤخر الزمن الرهيب ، زمن الصمت. ذلك ان الصمت اقتحام للعمل الحقيقى، وانهيار لجميع الادوات التراجيدية . فانهاء الكلام دخول في عملية تسير في اتجاه واحد . هكذا تتجلى الطوباوية الحقيقية فى التراجيديا الراسينية : طوباوية عالم يكون فيه الكلام حلا ، ويكون كذلك حده الحقيقى : اللااحتمالية . فاللغة ليست برهانا ، والبطل الراسينى لا يقدر ان يثبت نفسه ، لاننا لا نعرف من يتكلم مع من . فالتراجيديا فشل يتكلم مع ذاته .

لكن ، بما ان الصراع بين الوجود والعمل ينحل هنا في الظهور ، فان فن المشهد قد تأسس . ومن المؤكد ان التراجيديا الراسينية هى بين اكثر المحاولات ذكاء لاعطاء الفشل عمقا جماليا : انها ، حقا ، فن الفشل ، وبناء مشهد المستحيل. وفى هذا يبدو انها تحارب الاسطورة . ذلك ان التراجيديا ، على النقيض من الاسطورة ، تجمد التناقضات ، وترفض التوسط ، وتبقى الصراع مفتوحا . غير ان رفض الاسطورة يصبح ، عند راسين ، اسطوريا : التراجيديا ، عنده ، هى اسطورة فشل الاسطورة . انها اخيرا تتجه الى ان تقوم بوظيفة جدلية : تعتقد انها قادرة على ان تجعل من مشهد الفشل ، تجاوزا للفشل ، ومن هاجس الشيء المباشر ، توسطا . وحين يتهدم كل شيء ، تبقى التراجيديا مشهدا ، اى مصالحة مع العالم .

حول المسرحيتين "فيدر" ومأساة طيبة

١ ـ فيدر

ان نقول أو لا نقول : تلك هي المسألة . ففي مسرحية **فيدر** تنقل كينونة الكلام ذاتها الى المسرح ، فهي أعمق تراجيديات راسين ، وأكثرها شكلية ، ذلك ان المجازفة التراجيدية هنا في تجلي الكلام اكثر مما هي في معناه ، وفي اعتراف **فيدر** اكثر مما هي في حبها .

منذ البداية تعرف **فيدر** انها مذنبة ، وليس ذنبها هو الذي يولد المشكلة ، بل صمتها : وهنا تكمن حريتها . تقطع **فيدر** هذا الصمت ثلاث مرات : امام **اينون** وامام **هيبوليت** ، وامام **تيزيه** . وهي ، في هذه المرات الثلاث ، تزداد اقترابا الى حالة من الكلام اكثر صفاء . الاعتراف الاول نرجسي ، فليست **اينون** الا بديلا امويا لـ**فيدر** ، فهي هنا تحل عقدة نفسها لنفسها ، تبحث عن هويتها ، تصنع تاريخها الخاص . وفي المرة الثانية ترتبط **فيدر بهيبوليت** ، سحريا ، بلعبة تمثل فيها حبها . وفي المرة الثالثة ، تعترف علنا امام الشخص الذي اسس الخطيئة بوجوده ذاته . وليس في اعترافها هنا شيء من المسرح ، فكلاهما يتطابق تماما مع الحدث . هكذا يمكنها ان تموت ، لان التراجيديا استنفدت . هذا الصمت اذن هو صمت تعذبه فكرة موتها الخاص . ف**فيدر** هي صمتها نفسه : وان تقطعه هو ان تموت . وقبل ان تبدأ التراجيديا ، كانت **فيدر** ، تريد ان تموت ، لكن هذا الموت مؤجل . ان **فيدر** الصامتة لا تقدر ان تعيش ولا ان تموت . غير أن الكلام سيقطع هذا الموت الجامد ، ويمنح للعالم حركته .

غير ان فيدر ليست الشكل الوحيد للسر : ان لها قرينا مسجونا هو كذلك برعب الكلام : **هيبوليت** . فالحب ، بالنسبة اليهما ، اثم امام **تيزيه** . لكن **هيبوليت** يمثل ، من حيث انه قرين **فيدر** ، حالة اكثر قدما . انه قرين نكوصي. ذلك ان انكماش **هيبوليت** جوهري ، اما انكماش **فيدر** فعرضي . وصمت **هيبوليت** الشفوي مماثل لصمته الجنسي : انه اخرس **مثلما** هو عقيم . ولا شك ان عقم **هيبوليت** موجه ضد **الاب** . انه عتاب للاب على الاسراف الفوضوي الذي يبدد الحياة . لكن العالم الراسيني عالم مباشر : هكذا يكره **هيبوليت** الجسد كما يكره الشر . الجنس معد ، فلا بد من الابتعاد عنه . مجرد نظرة من **فيدر** تفسد **هيبوليت** . وقد اصبح سيفه كريها منذ ان لامسته . **واريسيا** ، في هذه الناحية، مشابهة لـ**هيبوليت** : فالعقم هو خاصيتها .

الانكماش اذن هو الشكل الذى يبرز الحياء والذنب ووالعقم معا . وفيدر هى ، على جميع الاصعدة ، تراجيديا **الكلام** السجين ، **والحياة** المحجوزة . ذلك ان الكلام بديل عن الحياة : فأن نتكلم هو ان نفقد الحياة .

لكن **فيدر** هى كذلك تراجيديا الولادة . **واينون** هى حقا ، المرضعة ، المولدة ، التى تريد ان تحرر **فيدر** من كلامها بأى ثمن ، والتى تستخلص اللغة من الكهف العميق الذى ياسرها ، هذا الاسر الذى هو ، ضمن حركة واحدة ، صمت وعقم ، هو كذلك جوهر **هيبوليت** : ستكون اذن **اريسيا** مولدة **هيبوليت** ، كما هى **اينون** بالنسبة الى **فيدر** . فلئن كانت **اريسيا** تهتم **بهيبوليت** ، فلكى تنفيذ الى أعماقه ، وتتيح للغته أن تتدفق .

ما الذى يجعل الكلام ، اذن ، رهيبا الى هذا الحد ؟ يعود السبب ، الى ان الكلام فعل . فليست الكلمة قوة وحسب ، وانما هى ايضا شيء لا ينعكس ، او لا يمكن رده . فما من كلمة يمكن ان تستدرك نفسها . والزمن الذى نسلمه الى الكلمة لا يقدر ان يعود ثانية : ان خلقه نهائي . اننا كذلك نتملص من الفعل ، حين نتملص من الكلام .

تمتلك **فيدر** ، من حيث هى مسرحية عن هول الانفتاح ، موضوعا واسعا عن الخفى ، المخبوء . الصورة المركزية فيها هى الارض : **تيزيه** ، **هيبوليت** ، **اريسيا** واخوتها ، ينحدرون جميعا من **الارض** . **تيزيه** ، بشكل خاص ، بطل جهنمى من اعماق الارض . اى انه بطل متاهى ، استطاع ان ينتصر على الكهف ، وعبر مرارا من الظل الى الضوء ، وعرف ما لا يعرف ، وعاد . ومكان **هيبوليت** الطبيعى هو الغابة الظليلة حيث يغذى عقمه الخاص . ازاء هذه الكتلة الارضية ، تبدو **فيدر** ممزقة : تشارك ، من جهة ابيها **مينوس** ، فى نظام الكهف العميق . لكنها ، من جهة امها **باسيفاى** ، تتحدر من **الشمس** . ان مبداها حركة تتأرجح بين هذين الحدين . فهى ، باستمرار ، تسجن سرها وتعود الى الكهف الداخلى ، لكن تدفعها ، باستمرار ايضا ، قوة ما الى الخروج منه ، والانضمام الى الشمس . وهى ، باستمرار ، تؤكد غموض طبيعتها : تخاف الضوء وتطلبه ، تتوق الى النهار وتدنسه . ان مبداها ، باختصار هو الضوء الاسود ـ اى هو التناقض على مستوى الجوهر .

لهذا ، التناقض ، فى المسرحية ، شكل مكتمل هو الشيء الوحشى المخيف . فهذا الشيء يهدد اشخاصها جميعا . كل منهم وحشي مخيف للاخر . وكل منهم يطارد الوحش المخيف . والواقع ان ثمة شيئا وحشيا مخيفا ، حقيقيا هذه المرة يتدخل ليفك عقدة التراجيديا . وهو نفسه الذى يلخص المفارقة الاساسية فى المسرحية : انه القوة التى تخرج من اعماق البحر ، وهو الذى ينقض على السر ، فيكشف عنه ، ويمزقه ، ويبعثره . هكذا يموت **هيبوليت** الصامت ، ميتة صارخة ، تفجرية .

من تشكل رواية **تيرامين النقطة** التى تنحل فيها المسرحية . وهيبوليت اذن هو شخصها النموذجى ، من حيث انه الضحية التشفعية ، الذى يبلغ فيه السر شكله الاكثر مجانية . **وفيدر** ، بالقياس الى الوظيفة الاسطورية الكبيرة لهذا السر المحطم ، انما هى شخص غير نقى . ان لديها الوقت لكى تموت ، وهناك مصالحة بين لغتها وموتها ـ فى أن هيبوليت لم يقدر ان يقول كلمته الاخيرة

هكذا تعرض مسرحية **فيدر** مسألة التطابق بين الدخيلاء والذنب . فالاشياء فيها ليست مخبوءة لانها مدنية ـ بل هي مدنية منذ أن تخبأ . والانسان الراسينى لا يتوضح ، وهنا يكمن عذابه أو مرضه وأفضل ما يؤكد الخاصية **الشكلية** للذنب انما هو مقارنته بالمرض . ان ذنب **فيدر** الموضوعى انما هو تركيب لاحق يهدف الى جعل عذاب السر شيئا طبيعيا ، والى تحويل الشكل الى مضمون . وعلى هذه الحركة يدور مسرح **راسين** ، كله : الانسان فيه يعانى شكلا ، أو يعذبه الشكل . وهذا ما يعبر عنه **راسين** جيد حين يقول عن **فيدر** ان الجريمة ذاتها بالنسبة اليها عقاب . ويتمثل جهد **فيدر** ، كله فى أن **تفي** بخطيئتها ، اى فى ان تبرى الآلهة منها .

٢ ـ مأساة طبية

ما موضوع **ماساة طبية** ؟ انه البغض . وهذا البغض متجانس ، يواجه الاخ بأخيه، والشبيه بالشبيه . ان **ايتيوكل وبولينيس** من التشابه بحيث يبدو البغض كأنه يجرى بينهما كتيار داخلى يحرك كتلة واحدة . فالبغض لا يفصل بين هذين الاخوين ، بل انه يقرب بينهما ، كما يقول **راسين** . ان كلا منهما محتاج الى الاخر لكي يحيا ويموت ، وبغضهما تعبير عن هذه التكاملية ، بل انه يستمد قوته من هذه الوحدة ذاتها .

انهما اذن أكثر من متقاربين : انهما متلاصقان . وقد قرر ابوهما ان يشغلا الوظيفة ذاتها هذه الوظيفة (مملكة طيبة) مكان . واعتلاء عرش واحد هو، حرفيا، امتلاء مكان واحد . والكفاح من اجل هذا العرش ، انما هو نزاع على المكان الذى يريد كل منهما أن يضع فيه جسمه ، أى هو تحطيم لتوأميتها .

يبحث البغض عن القوة التي تحفظه فى جسم الخصم ، ذاته . ومن هذا الاندماج الناتج عن طبيعة أبيهما وقراره بأن يتعايشا الى ما لا نهاية ، يستمد الاخوان الخميرة التي تغذي صراعهما . ويقول **راسين** انهما ، قبل ولادتهما ، كانا يتصارعان فى رحم أمهما . وليست حياتهما الا استعاده رتيبة لهذا الصراع الاصلي . والعرش الذى يضعهما عليه أبوهما يكرر هو أيضا هذا الصراع الاولى . وما يتمنيانه لافراغ بغضهما ليس ان يقضي أحدهما على الاخر ، بنوع من الابادة الاستراتيجية ، المجردة بل هو أن يتواجها فرديا ، جسما لجسم ، وأن يتعانقا ، وهكذا يموتان فى ساحة مغلقة . انهما . لا يقدران أن يفلتا من المكان ذاته الذى يأسرهما ، سواء كان رحما أو ساحة قتال ، أو عرشا . فثمة ميثاق وحيد نظم ولادتهما وحياتهما وموتهما .

الصراع الراسيني الاول هو ، اذن ، صراع جسم لجسم .وفى هذا تكمن أصالة هذه المسرحية : ليس لان أخوين يتباغضان ، بل لان هذا البغض بغض جسمين ، ولان الجسم هو الفداء الاسمى للبغض ومن هنا يصبح نفاد الصبر عند البطل الراسيني ظاهرة جسدية . وقد أدرك راسين أنه فى الحاحه على الطبيعة الجسمية لهذا البغض ، يحسن التعبير بالشكل الاكمل عن مجانيته . هناك دون شك بين الاخوين محاجة سياسية حول السلطة : يعتمد **بولينيس** على الحق الالهى ،ويعتمد **اتيوكل** على الشعب .

لكن **الأمر الحقيقى** هو ، فى الواقع ، **كريون** ، الذى يريد ان يملك . فالعرش بالنسبة الى الاخوين ، ليس الا حجة : انهما يتباغضان بشكل مطلق وحتمي ، وهما يعرفان ذلك بقوة الانفعال الذى يسيطر على احدهما ازاء الاخر . ولقد استشف **راسين** هذه الحقيقة الحديثة القائلة بأن جسم الاخر هو جوهره الاصفى : فبغض **الأخوين جوهرى** ، لأن البغض جسمى ، البغض اذن عضوى ، ومن هنا يملك خاصيات المطلق : يستولى ، يغذى ، يعزى ، يمنح الفرح ، يستمر فيما وراء الموت . انه ، باختصار ، مفارق للوجود المادى . انه يحيى لحظة يميت ، وفى هذا يكمن غموضه الحديث جدا .

غير أن المعارضة الشعرية ليست قائمة بين الاخوين ، بل بينهما وبين **كريون** . فالاخوان اللذان جعلا من الدم الذى يوحد بينهما جوهر تباغضهما ، يعيشان الطبيعة كانها حجيم ، لكنهما لا يخرجان منها . انهما يحلان محل الاخوة نقيضها . أى انهما يعيشان فى وضع لا مخرج منه أما **كريون** ، فليس له أعداء : ليس أمامه الا بعض العقبات . انه شخص ثانوى لكنه خطير ـ وهو نموذج نراه فى مسرح **راسين** ، كله ، **كتهديم للتراجيديا** ـ وهذا النموذج هو **الفرد** .